ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

UM "DESESPAÇO" DA DOR EM "GRAMÁTICA EXPOSITIVA DO CHÃO" DE MANOEL DE BARROS

Jones Dari Goettert
Professor do Curso de Geografia e do Programa de Pós-Graduação em Geografia
Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD
jonesdari@ufgd.edu.br

Resumo
De "Gramática Expositiva do Chão", de Manoel de Barros, sugere-se aqui a ideia de um espaço absolutamente espedaçado, diluído e em desvario, insinuando-se, por isso, como um "desespaço". Um espaço impossível de compreensão a partir de uma lógica e de uma ética-estética da plena conexão, totalidade ou racionalidade linear-cartesiana. Como "desespaço", a poética de Manoel de Barros transita entre o cubismo, o surrealismo, o dadaísmo e "metades" de gentes, bichos e coisas de uma natureza feita também em pedaços. Das "metades" uma poesia da dor eclode. Partidos ao meio, gentes, bichos e coisas tendem a uma perda irreparável e insuperável, em um "desespaço" para sempre mutilado.
Palavras-chave: Espaço; Literatura; Manoel de Barros; Poesia; "Desespaço".

A "UNSPACE" OF PAIN IN MANOEL DE BARROS'POEM "GRAMÁTICA EXPOSITIVA DO CHÃO"

Abstract
From a reading of "Gramática Expositiva do Chão" (Manuel de Barros), we propose the idea of a space absolutely in pieces, diluted and in raving, which shows itself as a "unspace". That is, a "space" impossible to be grasped from a logic and a ethic-aesthetic of full connections, totality or a Cartesian and linear rationality. Like the "unspace", the poetry of Manoel de Barros transits among Cubism, Surrealism, Dadaism and "half" of peoples, animals and things which nature are also made in pieces. From the "half" bits, a poetry of the pain blow up. Broken in half bits, people, animals and things tend to an unbetterable and insuperable lost within a "unspace" mutilate forever.
Keywords: Space; Literature; Manoel de Barros; Poetry; "Unspace".

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

Introdução

O objetivo aqui é apresentar uma leitura do livro "Gramática Expositiva do Chão", de Manoel de Barros, considerando que sua poesia (sobretudo no livro em análise) é possibilitadora da produção de uma imagem espacial da dor. Uma imagem produzida como uma "geografia imaginativa" [em aproximação a Edward W. Said (2007, p. 108)] que *expõe* um espaço em pedaços, fragmentado e dilacerado, seja pela *disposição* da materialidade (coisas, bichos, gentes...), seja pela *disposição* da imaterialidade (imagens mentais também influenciadas, é possível dizer, por uma ética-estética dadaísta, surreal e cubista). Metodologicamente, parte-se da leitura da obra e dela são extraídos elementos espaciais para re-conectá-los pela ideia de "desespaço"[1] (ou um não-espaço linear-cartesiano racionalmente ajustado à razão instrumental). Um "desespaço" da dor no qual coisas, bichos e gentes são "dilacerados" em seus *meios* e passam a participar despedaçados de um espaço novo, mas nem por isso menos doloroso, ambíguo e absolutamente rizomático (nos termos de Deleuze & Guattari, 1995). Um "desespaço" feito de encontros completamente desajustáveis à lógica formal e racional da separação entre "coisas" concretas e abstratas, entre "coisas" inteiras e em pedaços, entre "coisas" em gosma e artísticas e entre "coisas" animais, vegetais e humanas.

Manoel de Barros escreveu "Gramática Expositiva do Chão" em 1966[2]. É sempre uma ilusória pretensão querer entender "o que o livro quer dizer"... A minha

[1] A invenção e o uso do termo "desespaço" não são aleatórios, pois se conjugam à narrativa poética de Manoel de Barros que em diversas passagens cria palavras que ajudam a dar novos sentidos a coisas, bichos, gentes e relações, como em "O menino caiu do rio, *tibum*", "Você se beiradeava", "*Antissalmo para um desherói*", "inutensílio", "descomer" e "transfazer". Como o próprio poeta escreveu, "Notei que descobrir novos lados de uma palavra era o mesmo que descobrir novos lados do Ser" (passagens de Poesia Completa de Manoel de Barros, 2010). "Desespaço" também já é encontrado em narrativas literárias, principalmente em poemas como "Desespaço" de Helena C. de Araújo: "Tua falta é,/a todo instante,/tua falta.//Só não consigo entender/esse vazio equivocado,/que fica repleto de ti" – nos versos, a falta e a dor, portanto [Elena C. de Araújo (http://www.geocities.ws/lennadearaujo/desespaco.html - acessado em 04/01/2012)].

[2] Manoel de Barros nasceu em Cuiabá em 1916. Sua poesia apresenta marcações acentuadas do Pantanal, pois ainda pequeno se muda com a família para Corumbá (à época Mato Grosso – hoje Mato Grosso do Sul). "Gramática Expositiva do Chão" é considerado, junto com "Compêndio para uso dos

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

racionalidade treinou-me tolamente para a tentativa de compreensão *in totum* daquilo que leio, vejo, ouço, cheiro, sinto[3]... Na medição do tempo e na metrificação do espaço moderno-contemporâneo tudo deve ser encaixado e explicado, "estar em seu devido tempo e lugar" (em aproximação a D. SANTOS, 2002 e ELIAS, 1998).

Mas em "Gramática Expositiva do Chão" (como em grande parte da poesia de Manoel de Barros e, também, quando vasculho com mais cuidado as "coisas" da vida, em Literatura e em não-Literatura), a sensação que tenho é de um espaço completamente desalinhado e espedaçado, como que triturado e moído em uma poética de retalhos à "imitação" de Pablo Picasso: o espaço cubista em poesia é aquele cortado a mil tesouras; à "imitação" de Salvador Dali: o espaço surreal desmanchando o tempo acumulado em cada lugar; ou, ainda, à "imitação" de Marcel Duchamp: o espaço dadaísta como uma fonte de urinar "pedaços de gente"... O "chão" retalhado, desmanchado e re(a)jeitado se expõe em uma gramática espacial que escapa de nossos ajeitamentos sempre bem postados, arrumados, ordenados e

pássaros" (publicado em 1960), o texto germinal do estilo "barreano", marcando a segunda fase do escritor [a primeira fase é composta por "Poemas concebidos sem pecado" (1937), "Face imóvel" (1942) e "Poesias" (1947)]. Sua produção poética é formada por mais de vinte livros, entre os quais, além dos já citados, encontram-se "Matéria de poesia" (1970), "Livro de pré-coisas" (1985), "Ensaios fotográficos" (2000) e "Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros" (2010). O poeta tem insistido que sua poesia não é uma "poesia pantaneira", mesmo que verse sobre gentes, bichos e coisas de suas relações vividas, imaginadas e sonhadas no Pantanal; ao contrário, tem dito que se constitui como uma poesia da vida, das experiências comuns a cada gente, a cada bicho e a cada coisa. Como disse ele: "Poesia não é um fenômeno de paisagem, é um fenômeno de linguagem. Eu sou filho do Pantanal, nascido no Pantanal, gosto do Pantanal, tenho amor pelo Pantanal, fui criado no Pantanal [...]. Mas eu sou um poeta da palavra, e ninguém quer entender isso, pouca gente quer entender isso, que eu não sou poeta da paisagem, poeta ecológico, que quero fazer folclore, não quero expressar costumes, não sou historiador... Eu sou poeta, poeta é um ser que inventa, eu invento o meu Pantanal..." (do filme "Só dez por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros", 2008).

[3] A narrativa em primeira pessoa do singular é intencional e deliberada. A Literatura possibilita conexões inovadoras incessantes, construindo "imagens dominantes" entre texto (e seus pares pré-texto, con-texto, inter-texto, trans-texto e meta-texto) e experiências do sujeito leitor. Por isso, insistir com a escrita em primeira pessoa do singular reforça a intenção de que cada texto pode ensejar imagens dominantes completamente inovadoras, dependendo que quem lê e imagina, podendo-se constituir, mais que sínteses dialéticas, em construções rizomáticas espaço/temporais inéditas, apresentando dimensões transformadoras-revolucionárias em completo desalinho às metáforas dominantes e hegemônicas de poder [sobre imagens dominantes e Literatura ver FERRARA (2007); e sobre a aproximação entre Geografia e Literatura ver FERRAZ (2011)].

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

assépticos em linhas de tempo e em quadrículas de espaço. O espaço deslindado em sua mais pura carne rasgada em dor...

Sim, “Gramática Expositiva do Chão”, é uma poesia de gramáticas espaciais que se espalha em chãos de uma natureza feita vegetal, limo, semente viva, cigarras, vestígios de árvores, aranha febril, gosma, líquenes, gafanhotos, lodo, formigas, escamas, bicho, musgo, fêmea que dava sapos, pequena rã, lesma, cacto, passarinho, árvore, pedra, andorinhas, natureza de enguia, lagarto, mar, alga, relva, rã, caramujo, lagartixa, borboleta, água, caracol, ventos, terra, chuva, sol, estrela, ouriço, grilos, ervas, mamona, cogumelos, mandioca, pardais, anêmonas, raiz, anta, pardal, galho... De uma natureza na qual “O poeta é promíscuo dos bichos, dos vegetais, das pedras. Sua gramática se apoia em contaminações sintáticas. Ele está contaminado de pássaros, de árvores, de rãs”, em um “chão” como que guardado por seu protetor “S. Francisco de Assis” (BARROS, 2007, p. 39 e 28). Mas, também, de uma “natureza natural” que dá lugar a uma “natureza da dor”, em um espaço de feridas abertas.

Em “Gramática Expositiva do Chão” um “desespaço” da dor aparece dividido em seis partes. Em “Protocolo vegetal”, a prisão na rua de um homem “que entrara na prática do limo”: um espaço mutilado em “objetos apreendidos” desconexos em pobreza, miséria, gosma e Marx. Em “O homem de lata” um corpo é perfurado, pregado, morto, petrificado e misturado ao mar, como que “marcado a ferro e fogo pela água” (BARROS, 2007, p. 28). Em “Páginas 13, 15 e 16 dos ‘29 escritos para conhecimento do chão através de S. Francisco de Assis’”, o homem antes lançado ao mar “é agora recolhido como destroços de ostras, traços de pássaros surdos, comidos de mar” (BARROS, 2007, p. 34), aos pedaços, como um não-homem. Em “A Máquina de Chilrear e seu uso doméstico”, a pintura de Paul Klee de 1922 é metáfora para um “descantar”, no qual o canto cantado já não é possível porque controlado por uma máquina que comanda o canto. Em “A Máquina: a Máquina segundo H.V., o jornalista”, a máquina agora “dá às crianças o direito inalienável ao sofrimento” e “tritura anêmonas” (BARROS, 2007, p. 46 e 47). E em “Desarticulados para a viola de cocho”,

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

os compadres Amaro e Ventura dialogam ainda sobre a "máquina de dor" (BARROS, 2007, p. 52).

E assim meu corpo é como que cortado, triturado e moído pela máquina da dor em "Gramática Expositiva do Chão". E jogado ao mar. Tento arranjar o espaço em cada palavra contada e escrita por Manoel de Barros, mas a dor, imensa, me impede de ordenar conclusivamente um espaço que parece ser ele mesmo um contra-espaço. A impossibilidade de fechamento produz um "desespaço" em que qualquer totalidade tende a fragilizar a força poética de uma natureza de pedaços redondos, quadrados, retangulares, hexagonais, octogonais, multiformes, em desencaixes angustiantes porque no fundo, bem no fundo, sinto, com ou sem a permissão barreana, que "Gramática Expositiva do Chão" poetiza dramaticamente uma dor de perdas irreparáveis e insuperáveis.

Um "desespaço" da dor

Um "Protocolo vegetal" para descrever as coisas de um homem preso? É assim que começa o poeta... Estranho que Manoel de Barros poetize a prisão de um homem que "entrara na prática do limo" e que "a esse tempo lê Marx" (BARROS, 2007, p. 9 e 16). Manoel de Barros, por isso, não parece alheio à Ditadura Militar imposta em 1964, dois anos antes da publicação de "Gramática Expositiva do Chão".

Vejamos todos: Marx e prisão no ano de 1966! Não parece nada aleatório. Mas é na apreensão dos objetos que o espaço se mostra aos pedaços, desconexo e simultaneamente arranjado em um ambiente de coisas misturadas a bichos vivos, e de outros nem tanto:

> [...] lista de objetos apreendidos no armário gavetas buracos de parede, pela ordem: 3 bobinas enferrujadas I rolo de barbante 8 armações de guarda-chuva I boi de pau I lavadeira renga de zino (escultura inacabada) I rosto de boneca – metade carbonizado – onde se achava pregado um caracol com a sua semente viva 3 correntes de latão I caixa de papelão contendo pregos ruelas zíperes e diversas cascas de cigarras estouradas no verão I caneco de beber água I boneco de pano de 50 centímetros de altura com inscrições nas costas "O

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

> FANTASMA DE OLHOS COSTURADOS" 2 senhoras da zona (esculturas em mangue) 29 folhas de caderno com escritos variados [...] (BARROS, 2007, p. 9).

"Pela ordem"...

Que ordem insinua Manoel de Barros? Casa, sala, quarto, dispensa, guarda-tudo? Um espaço de coisas velhas e simples, de um homem da "prática do limo" que lia Marx. Nada inteiro: "bobinas enferrujadas", "escultura inacabada", "metade carbonizado", "pregado um caracol", "cascas de cigarras estouradas", "olhos costurados" e "2 senhoras da zona" em "esculturas em mangue"... Os desencaixes parecem estampidos no silêncio de um espaço juntado – ou aprendido – às pressas. Nada é inteiro porque o tempo irremediavelmente nada deixara como antes. A condição do "desespaço" perece ser, portanto, àquela do acaso e do ocaso, do "errado" e do errático, enfim, do mostrado e do oculto, do visível e do invisível e do material e do imaterial [como "estórias-até-agora" simultâneas, mas não necessariamente críveis, claras, objetivas e coerentes (em aproximação a MASSEY, 2008)].

Se a lista de objetos "apreendidos no armário gavetas buracos de parede" já é surpreendentemente feita de pedaços, "seguintes pertences de uso pessoal" são ainda mais emblemáticos:

> [...]
> o pneu o pente
> o chapéu a muleta
> o relógio de pulso
> a caneta o suspensório
> o capote a bicicleta
> o garfo a corda de enforcar
> o livro maldito a máquina
> o amuleto o bilboquê
> o abridor de lata o escapulário
> o anel o travesseiro
> o sapo seco a bengala
> o sabugo o botão
> o menino tocador de urubu
> o retrato da esposa na jaula
> e a tela
> (BARROS, 2007, p. 10)

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

O homem preso tinha uma “corda de enforcar” e o “livro maldito” (o de Marx?)... Mas também um pente, um travesseiro, um sabugo e uma tela. A tela é logo em seguida descrita “pelo Dr. Francisco Rodrigues de Mirada, amigo do preso”:

> [...] o artista recolhe neste quadro seus companheiros pobres do chão [...] tudo muito manchado de pobreza e miséria que se não engana é da cor encardida entre amarelo e gosma (BARROS, 2007, p. 11).

“Companheiros”...

Um homem: “gafanhotos usavam sua boca”, “era acometido de lodo”, “à noite seria carregado por formigas”... Um “bicho”? “era sempre arrastado para lugares com musgo”...

> [...] antes de preso fora atacado por uma depressão mui peculiar que o fizera invadir-se pela indigência: uma depressão tão grande dentro dele como a ervinha rasteira que num terreno baldio cresce por cima de canecos enferrujados pedaços de porta arcos de barril... era de profissão *encantador de palavras* ninguém o reconheceria mais
>
> resíduos de Raskolnikov encardiam sua boca de Pierrô muito comida de tristeza e sujo (BARROS, 2007, p. 16-17)

Antes, encantava palavras; agora, sujo...

O “desespaço” da dor se inicia nos ajuntamentos aleatórios das pequenas e poucas coisas de um homem “enlouquecido”. “Encantador de palavras”, poeta, “é descoberto dentro de um beco”. A poesia da palavra se mescla à poesia “suja” do chão, tendo início assim e ali uma *gramática expositiva de um espaço*, o “desespaço”. Mas como pode haver poesia quando homens aprisionam outro homem? De qual “tristeza” foi acusado ou de qual “tristeza” se deixou “comer”, ao ponto de tudo parecer cortado como a cortar definitivamente “pedaços de mim”?

Ou “metade de mim”?...

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

"**Half-A-Room**", de Yoko Ono (1967)



(http://nigros.wordpress.com/2010/11/15/yoko-ono/ [acessado em 20/06/2011])

A sensação de perda me fez unir o homem preso e suas coisas, em "Gramática Expositiva do Chão", a "Half-A-Room", de Yoko Ono[4]. Em ambos os contatos – com o livro e com a obra plástica – o sentimento foi semelhante: a dor exposta nas coisas partidas ao meio, em um "desespaço" impossível de ser refeito, em um ser mutilado ou em um quarto agora cortado pela perda irreparável e irreversível[5].

No entanto, pedaços ou resíduos de poesia escrita e pintada ressurgem meio que ainda "restos" em homem e espaço *inteiros*. "Resíduos" de "Raskolnikov" e de "Pierrô": o primeiro, de "Rodion Românovitch Raskólnikov", o personagem principal do

[4] "O Half-A-Room criado em 1967 é um quarto todo branco onde tudo está cortado pela metade, ou seja, há cadeiras, bules, um quadro, tudo pela metade. O objetivo seria representar a sensação de 'estar pela metade' de quando se acorda e o parceiro não está na cama ao lado A inspiração de Yoko foi exatamente o fato de um dia ter acordado e sentido isso ao marido não estar na cama" (http://nigros.wordpress.com/2010/11/15/yoko-ono/ [acessado em 20/06/2011]).

[5] Próximo à "Half-A-Room" vem-me também o canto de "Pedaço de mim", de Chico Buarque (1978). Sua letra – junto à sonoridade da música – expressa uma perda para sempre sem volta, em que "pedaços" de lembranças se grudam ao presente que é, ele mesmo, o espaço para sempre mutilado: "Oh, pedaço de mim/Oh, metade afastada de mim/Leva o teu olhar/Que a saudade é o pior tormento/É pior do que o esquecimento/É pior do que se entrevar//Oh, pedaço de mim/Oh, metade exilada de mim/Leva os teus sinais/Que a saudade dói como um barco/Que aos poucos descreve um arco/E evita atracar no cais//Oh, pedaço de mim/Oh, metade arrancada de mim/Leva o vulto teu/Que a saudade é o revés de um parto/A saudade é arrumar o quarto/Do filho que já morreu//Oh, pedaço de mim/Oh, metade amputada de mim/Leva o que há de ti/Que a saudade dói latejada/É assim como uma fisgada/No membro que já perdi//Oh, pedaço de mim/Oh, metade adorada de mim/Leva os olhos meus/Que a saudade é o pior castigo/E eu não quero levar comigo/A mortalha do amor/Adeus".

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

livro “Crime e Castigo”, de Fiódor Dostoiévski; e o segundo, de “Pierrô”, de Pablo Picasso.

“Resíduos de Raskolnikov”... O jovem estudante de “Crime e Castigo” ainda viceja a boca do homem preso, triste e sujo, de “Gramática Expositiva do Chão”. Raskolnikov também fora preso. Sua tristeza se desenrola em um espaço de centenas de páginas escritas por Dostoiévski. E talvez suas mãos ainda permaneçam sujas das irmãs Alena e Isabel Ivánovna...

> [...] Oh, meu Deus. Como tudo isso é repugnante! Ah, sim, sim, eu... não; isto é um absurdo, uma estupidez! – acrescentou resolutamente. – E se me acometesse um horror? De que porcaria é capaz a minha alma! Isto é que é importante: é sujo, brutal, mau! [...]
> (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 14)

“Raskolnikof”, ele mesmo, em nome e em *ser*, cindido:

> [Raskolnikof] Nome forjado de *raskol*, cisão. É evidente o propósito simbolista do autor. Criando este nome, quer mostrar, através da significação do étimo, o homem cindido, atormentado pela contradição, entre as exigências que faz à vida, à humanidade e a si mesmo, e a capacidade para realizá-las (Nota do tradutor “1”, em DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 12).

E sobre Pierrô, escreveu Manoel de Barros em “A um Pierrô de Picasso”:

> [...] Pierrô é desfigura errante,
> andarejo de arrebol.
> Vivendo do que desiste.
> se expressa melhor em inseto.
> (BARROS, 2007b, p. 15)

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

"**Pierrot**", de Pablo Picasso (1918)



(CRUZ, 2009, p. 76)

"Sujo", o homem preso é "espedaçado" em pedaços de objetos e em pedaços de poesia, como que "Vivendo do que desiste". Talvez o poeta queira dizer que mesmo com todo o poder de prisão sobre o homem, pedaços de poesia ainda re-existirão, mesmo que escondidos por entre "o mundo como a pequena rã vê a manhã de dentro de uma pedra", como disse o "professor de física em São Paulo, compadre do preso, a título de esclarecimento à Polícia" (BARROS, 2007, p. 15).

O preso é ele mesmo um "desherói" sobre o qual "Deus ordenara nele a borra/o rosto e os livros com erva/andorinhas enferrujadas" (BARROS, 2007, p. 20), em uma ferrugem tal ao ponto de fazer dele, do homem, uma lata.

"O homem de lata":

[...] arboriza por dois buracos
no rosto
[...]
é armado de pregos
e tem natureza de enguia
[...]
e morre de não ter um pássaro
[...]

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

traz para a terra
o que seu avô
era de lagarto
[...]
o que sua mãe
era de pedra
[...]
é um tronco rugoso
e cria limo
na boca
[...]
O homem de lata
se faz um corte
na boca
para escorrer
todo o silêncio dele
[...]
está todo estragado
de borboleta
[...]
foi marcado a ferro e fogo
pela água
(BARROS, 2007, p. 23-28)

Dois buracos no rosto são os olhos, os ouvidos, as narinas ou mesmo dois furos feitos de fora para dentro (balas?). Deles, o homem de lata arboriza (e agoniza?), armado de pregos e tem natureza de enguia, esticado como em árvore (como em cruz?) e morre de não ter um pássaro, preso (morto?). O homem de lata é cortado em pedaços pelos abridor e cortador e, por já não ser livre, preso, é como pássaro engaiolado.

Preso, morto, rasteja como o avô-lagarto, petrificado como a mãe-pedra. O espaço do homem transita entre o alumínio-lata e a "natureza mais natural" feita de lagartos e pedras, como que vindos do início do mundo trazidos pelos ancestrais avô e mãe. O limo na boca apenas agudiza o que já parece enlodado, misturando na própria boca um corte para escorrer todo o silêncio dele: o limo e o corte não deixam falar, apenas escancaram a mudez de uma fala arrancada e estragada em sua graça, em sua "borboletagem" reprimida e massacrada, marcada a ferro e fogo pela água.

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

Do homem preso ao homem de lata poucas páginas sobrantes ficaram (Páginas 13, 15 e 16 de "29 escritos para conhecimento do chão através de S. Francisco de Assis"). O chão virou mar e o mar virou chão:

> [...] O chão reproduz
> do mar
> o chão reproduz para o mar
> o chão reproduz
> com o mar
> (BARROS, 2007, p. 31)

Nele, no chão ou no mar, tudo para: o passarinho, a rã, o homem. Coleando, ziguezagueando, o homem rasteja como o lagarto em "conchas mortas" ("nas passeatas a favor da família e da pátria"?); o lagarto da "podridão" das "regiões decadentes" "mastigando flor" (BARROS, 2007, p. 32). Coleando como a forma que "prospera para o homem" em "caracol", e que faz "a gente esmar" como "um homem depois atravessado por ventos e rios turvos / pousar na areia para chorar seu vazio" (BARROS, 2007, p. 33).

> [...] O homem
> é recolhido como destroços
> de ostras, traços de pássaros
> surdos, comidos de mar
> [...]
> O NOSSO HOMEM – ... *Como Akaki Akakievitch, que amava só o seu capote, / ele bate continência para pedra! / Ele conhece o canto do mar grosso de pássaros, / a febre / que arde na boca da ostra / e a marca do lagarto na areia / Esse homem / é matéria de caramujo*.
> (BARROS, 2007, p. 34)

Akaki Akakievitch (personagem principal de "O Capote", de Nikolai Gógol[6]), que na alienação "bate continência para pedra", é recolhido em destroços pois o que era

[6] "Akaki Akakievitch é o personagem principal de O Capote e este pobre funcionário, cujo próprio nome era motivo de constrangimento, vivia de copiar os textos na repartição, recebendo um modestíssimo soldo que mal dava para a subsistência. Esse personagem, um belo dia, resolve comprar um casaco dispendioso para se apresentar melhor na repartição, pois o habitual estava rôto. Para não ter que resumir a história, pois esse conto de Gógol é fantástico e merece ser lido por aqueles que admiram o estilo russo de literatura, vou dizer que Akaki teve seu capote roubado e caiu em profundo pesar"

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

inteiro fora completamente recortado em objetos primeiro e em lagartos e pedras depois.

> [...] “Deixem-me em paz. Por que me magoam?” Nestas palavras penetrantes outras palavras ecoavam: “Eu sou teu irmão”. O pobre rapaz levava a mão ao rosto. E muitas vezes estremeceria em sua vida ao perceber o quanto há de desumano no ser humano, que grosseria feroz subjaz num ambiente culto, requintado e, meu Deus!, inclusive naquelas pessoas que a sociedade reconhece nobres e honradas. [...] Finalmente, o pobre Akáki Akákievitch entregou a alma. Não lacraram nem o seu quarto nem os seus pertences, porque, em primeiro lugar, não havia herdeiros, e em segundo, a herança era pouca demais, resumindo-se a um rolinho de penas de ganso, cinco cadernos de papel timbrado, três pares de meia, dois ou três botões de calças e o velho capote já conhecido dos leitores. [...] E Petersburgo ficou sem Akáki Akákievitch, como se ali ele nunca houvesse estado. Desapareceu e ocultou-se um ser que ninguém defendera, que ninguém estimara, por quem ninguém se interessara, que não chamara a atenção nem mesmo do naturalista, desse que não perde a oportunidade de espetar com um alfinete uma simples mosca e examiná-la com um microscópio – um ser que suportara resignado os escárnios da chancelaria e baixou à sepultura sem nada de extraordinário...
> (*O Capote*, *in* GÓGOL, 1990, p. 5).

E nada mais fala, e nada mais canta, e nada mais ouve: traços de pássaros surdos fazem com que “O homem / se incrusta de árvore / na pedra / do mar” (BARROS, 2007, p. 34). A tal ponto, mas a tal ponto mesmo, de se fazer o “seu uso doméstico” da ‘Máquina de Chilrear”. Nada mais é à toa, alegre, solto, espontâneo; nada mais chilrea, gorjeia, pipila, palra e tagarela, pois os pássaros em sua surdez só podem agora chilrear quando a manivela da máquina é girada, ordenada, obedecida.

[http://ceusemfronteiras.blogspot.com/2009/03/akaki-akakievitch-e-makar-dievutchkin.html (acessado em 20/06/2011)].

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

"**Máquina de Chilrear**", Paul Klee (1922)



(CRUZ, 2009, p. 82)

Para chilrear, uma máquina! Só a máquina pode fazer cantar como os pássaros, pois, mudos, silenciados, dependem da mão que torce a manivela como a torcer o torniquete estancando inversamente a voz, que, "solta", permanece presa à máquina.

> [...] O POETA (*por trás de uma rua minada de seu rosto andar perdido nela*)
> – Só quisera trazer pra meu canto o que pode ser carregado como papel pelo vento
> [...]
> O PÁSSARO (*olhos enraizados de sol*)
> – Ainda que seu corpo permanecesse ardendo, o amor o destruiria
> [...]
> – Há réstias de dor em teus cantos, poeta, como um arbusto sobre ruínas tem mil gretas esperando chuvas...
> [...]
> O CÓRREGO (*apertado entre dois vagalumes*)
> – ... como no fundo de um homem uma árvore não tem pássaros!
> [...]
> A ESTRELA (*sentada nos ombros de Ezequiel, o profeta, em Congonhas do Campo*)
> – ... e o silêncio escorava as casas!
> [...]
> A ÁRVORE (*desinfluída de cantos*)
> – É a possessão de ouriços

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

[...]
A RÃ (*de dentro de sua pedra*)
– ... sua voz parece vir de um poço escuro
[...]
O PÁSSARO (*submetido de árvores*)
– A Máquina de Chilrear está enferrujada e o limo apodreceu a voz do poeta
[...]
O POETA (*ventos o assumindo como roupas*)
– Os indícios de pessoas encontrados nos homens eram apenas uma tristeza nos olhos que empedravam
[...]
A PÁSSARA (*nas frondes do mar*)
– Meus filhos também construíram suas casas com vigas de chuva
[...]
(BARROS, 2007, p. 37-41)

Já me basta! Já me bastas!

Nada permanece em pé neste "desespaço" levado ao mar em pedaços de poeta, de pássaro, de árvore, de córrego, de estrela... Um espaço tão frágil e impotente como as casas com vigas de chuva é este que se mostra em cada palavra, em cada verso e em cada margem de página de "Gramática Expositiva do Chão", que se abre para imagens espaciais que, a cada momento, insistem em dolorosas partidas (partidas de homem, ele mesmo partido e em pedaços).

Por sua vez, nos homens que ficaram o "desespaço" é o indício de pessoas e de tristezas ainda que se mostrando em olhares duros, de pedra, como a querer endurecer os restos ante a tentação da lembrança e da desconfiança (mas ao mesmo tempo o empedramento faz do transitório o eterno, para sempre, a dizer, com toda frieza da pedra, que aquilo um dia fora gente, seus indícios, seus olhos...).

A submissão é completa, até dos pássaros. No "desespaço" de "Gramática Expositiva do Chão" a submissão extremada tornou ferrugem o que antes era controle: a voz do poeta já não pode ecoar no pipilar dos pássaros da Máquina de Chilrear, porque a própria máquina foi morta ao ponto do limo apodrecer a voz de quem canta. Da podridão do poeta, a podridão da poesia em máquinas de comer pássaros e gente. A redundância tinge o "desespaço" em sua forma mais aguda: os pássaros só cantam

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

quando o desejo da máquina se torna o desejo de quem a controla, como todas as outras vozes que parecem vir de um poço escuro d'onde vive a rã dentro de sua pedra.

Do mesmo jeito, a árvore já não canta, pois está possuída de ouriços. Os espinhos afastam qualquer melodia que não seja aquela dos silêncios que escoram as casas. Sós, as gentes em casa aquietam-se como em fundos de homens sem árvores, e por isso também sem pássaros. A dor é total. O andar perdido. A rua minada. Só o papel carregado pelo vento ainda "denuncia" que o movimento persiste. O resto virou máquina ou algo engolido por ela.

A máquina, segundo "A Máquina: a Máquina segundo H.V., o jornalista", é impiedosa, despedaça a carne, a farinha, os homens, as crianças, as anêmonas e os pássaros...

> [...] A Máquina mói carne [...]
> cria pessoas à sua imagem e semelhança
> e aceita encomendas de fora [...]
> incrementa a produção do vômito espacial [...]
> e menstrua pardais [...]
> agarra seus homens [...]
> ajuda os mais fracos a passarem fome
> e dá às crianças o direito inalienável ao
> sofrimento na forma e de acordo com
> a lei e as possibilidades de cada uma [...]
> fornece implementos agrícolas
> condecora
> é guiada por pessoas de honorabilidade consagrada,
> que não defecam na roupa! [...]
> A Máquina tritura anêmonas
> não é fonte de pássaros
> etc.
> etc.
> (BARROS, 2007, p. 45-47)

Se antes, no início, "Gramática Expositiva do Chão" anunciava a leitura de "Marx" pelo homem preso, agora o próprio *chão exposto pela gramática* do "desespaço" da dor é todo ele marcado por um lamento kafkiano total, irreparável, onipotente, onisciente e onipresente, em todo o tempo e em todo o lugar. Faz o espaço do controle (aquele que se pretende total, totalidade, panóptico) a própria máquina de

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

devorar gente, ao ponto de também fazer menstruarem os pardais. Por isso, de tanto sangue, de tanta dor, já não são as anêmonas que com seus tentáculos agarram coisas e outros seres para continuarem a existência, mas são elas mesmas trituradas para o banquete sem fim. Nada mais canta a não ser o "canto" da máquina guiada por pessoas de honorabilidade consagrada e que não defecam na roupa. Os versos recriam um espaço dado por uma condição "adulta", ocidentalizada, androcêntrica e antropocêntrica, impedindo qualquer outra condição a não ser aquela de uma epistemologia única de monoculturas dominantes (em aproximação a B. de S. SANTOS, 2010).

Além de doloroso, o "desespaço" de "Gramática Expositiva do Chão" é periclitante, inseguro, desconfiado, por isso os sinais invertidos parecem necessários para assegurar que pelo menos a dor não seja ela mesma triturada, espedaçada e moída pela máquina de fazer chilrear pássaros e silenciar gentes. "H.V., o jornalista" (seria Herzog. Vladimir. Vladimir Herzog, o jornalista? O poeta, em 1966, poderia ser mais explícito? O poeta parece virar p(r)o(f)eta, pois Herzog só é assassinado em 1975!).

Articulado pela máquina, o "desespaço" é o próprio desespero de coisas, bichos e gentes, agora também "Desarticulados para viola de cocho".

> [...] – E máquina
> de dor
> é de a vapor? brincar
> de amarelinha
> tem amarelos?
> as porteiras do mundo
> varas têm?
> – Têm conformes.
> [...] – Cumpadre, o longe
> é lugar nenhum
> ou tem sitiante?
> – Só se porém.
> – E agora vancê confirme: pardal
> é o esperto? roupa
> até usa
> dos espantalhos?
> – É esperto, cumpadre,

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

não cai
do galho.
(BARROS, 2007, p. 52-53)

Os “compadres” Amaro e Ventura (cf. BARROS, 2007, p. 49) conversam em um diálogo tenso, em tentativa de articulação “desarticulada” entre máquinas de dor e brincadeiras de amarelinha, entre porteiras do mundo com varas e conformes à ordem, talvez, dada entre o cá e o acolá, entre o aqui e o lugar nenhum, longe, onde pardais usam roupas de espantalhos e não caem do galho.

Nesse “desespaço” barreano da dor o único diálogo possível parece ser esse, entre “compadres”. Entre Amaro e Ventura, entre a felicidade e o acaso, o diálogo é travestido de roupas de espantalhos em um espaço agora exposto em chão (o espaço simbolizado) de palavras cortadas, de coisas espedaçadas, de bichos moídos, de gentes viradas corpo que nem mais servem para o amor e nem mais para o canto... Imprestáveis.

O “espaço” que me resta (ou considerações finais)

Um “desespaço” da dor. Um possível espaço em “Gramática Expositiva do Chão” me aparece cortante, em fragmentos e aos pedaços. Um espaço poético do “deslimite” (como sugere SUTTANA, 2009) no qual apenas algumas conexões parecem feitas, enquanto todas as outras aventam uma suspensão incabível e inaceitável para os padrões da lógica temporal-espacial linear-cartesiana. Mas os cortes, fragmentos e pedaços vão além das coisas em si, deflagrando a “consciência” de que o espaço existencial é todo ele também feito de estilhaços em movimento, que se juntam em “limo” e “gosma”. A dor em “Gramática Expositiva do Chão” é aquela da força que prende, dos “resíduos” que ficam, da “Máquina” que faz chilrear, mas que também faz calar, da tristeza e dos dramas de um Akaki Akakievitch e de um Raskolnikof...

“Gramática Expositiva do Chão” é, nesse sentido, pedaços de dor dispostos em um encontro cubista, surrealista e dadaísta, ao mesmo tempo em que faz imaginar “[...]

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

o espaço como uma simultaneidade de estórias-até-agora" (MASSEY, 2008, p. 29). Um "desespaço" no qual toda razão e toda lógica clarividente e ordenada se desmancham no ar. A "geometria" da poesia desliza em arranjos e rearranjos sempre instáveis. O "desespaço" aleatório e escorregadio de "[...] colagem, invenção, opacidade do sentido e movimento da linguagem, em superposição contínua do mundo da linguagem ao mundo dos seres" (SUTTANA, 2009, p. 110-111). E se coisas e palavras participam como "inutensílios", também o são os homens, as gentes: qual a utilidade de um Marx, de um Akaki ou de um Raskolnikof em um mundo marcado pela morte em vida e pela morte esquecida depois? Na vida inteira a morte é sua metade, e a vida com a morte é a morte inteira.

Geograficamente, "Gramática Expositiva do Chão" também possibilita pensar um "espaço" (aqui "desespaço") triplamente imaginário ou imaginativo: (1) um espaço humano produzido como mistura radical entre "coisas" mortas e vivas, entre coisas, bichos, vegetais e gentes, entre materialidade e imaterialidade, desconcertando qualquer preponderância antropocêntrica ou física; (2) um "espaço humano" dilacerado, espedaçado e fragmentado (material e imaterialmente), expondo que toda geografia se dá como processo sempre a partir de conexões instáveis, perturbadoras e, por isso mesmo, inacessíveis para uma compreensão fechada, imóvel e acabada; e (3) um "espaço subjetivo" que pode ser dado por perdas irreparáveis, insuperáveis e insuportáveis, vividas cotidianamente em relações sempre instáveis porque construídas em nexos materiais e imateriais frágeis, em pedaços.

Um "desespaço" da dor em "Gramática Expositiva do Chão"... "Talvez nem tenha pensado nisso, pois não se pode penetrar na alma do homem e descobrir tudo o que ele possa ter em mente" (de *O Capote*, *in* GÓGOL, 1990, p. 10). Talvez Manoel de Barros nem tenha pensado nisso... A ideia de um "desespaço" da dor é ela mesma apenas uma possibilidade de imagem espacial dominante da poesia de Manoel de Barros, pois que, se se constituísse como espaço fechado, ordenado e homogêneo, sua pretensa poesia já estaria capturada há tempo pela racionalidade mesquinha e sínica do duo acumulação/descartabilidade. A poesia barreana escapa da lógica

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

espacial hegemônica, ordenadora de tudo e de todos, na medida em que se faz com "materiais" frágeis, descartados, de ciscos e restos do mundo moderno-contemporâneo. Ali, em cada verso, outro espaço eclode: aquele da plasticidade das coisas animais, vegetais e minerais misturadas a pequenas coisas humanas, em arranjos escorregadios e por isso pouco propensos a serem capturados pela ordenação dominante.

E no caso específico de "Gramática Expositiva do Chão", o "desespaço" não é um "desespaço" qualquer, mas justamente aquele que expõe agudamente a dor mais profunda, aquela de perdas para sempre. Por isso, o possível "espaço" ali presente é aquele que escorrega pelos dedos: de um homem preso que não voltará nunca mais; de um Akaki Akakievitch que nunca mais terá seu capote de volta; de um Raskolnikof preso a seus próprios homicídios; de uma "Máquina de Chilrear" que define quem e quando os pássaros podem cantar... Um "espaço", portanto, em desencaixe a uma geografia de Estado (ordenadora territorial), a uma geografia escolar ou religiosa (ordenadora de consciências) e a uma geografia capitalista (ordenadora mercantil).

Por isso, um "desespaço": a "lógica" e a "racionalidade" na poesia de Manoel de Barros transita entre o tangível e o intangível de tudo o que é imprestável para as geografias hegemônicas, aparecendo e se fazendo evidente apenas para quem, parcial ou totalmente, já percebeu que de coisas e relações também "velhas" e "pequenas" (materiais e imateiras) a existência do mundo é feita.

Bibliografia

BARROS, Manoel. **Arranjos para assobio**. Rio de Janeiro: Record, 2007b.

_____. **Gramática expositiva do chão**. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

CRUZ, Wanêssa Cristina Vieira Cruz. **Iluminuras: a imaginação criadora em Manoel de Barros**. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009.

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Crime e castigo**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FERRARA, Lucrecia D'A. **Leitura sem palavras.** São Paulo: Ática, 2007.

FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Literatura e espaço: aproximações possíveis entre Arte e Geografia. In: GOETTERT, Jones Dari; MARSCHNER, Walter Roberto (Orgs.). **Transfazer o espaço: ensaios de como a literatura vira espaço e vice versa**. Dourados – MS: EdUFGD, 2011, p. 9-58.

GÓGOL, Nikolai Vassílievitch. **O capote e outras novelas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1990.

MASSEY, Dorren B. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Boavntura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SOUSA, B. de S.; MENESES, M. P. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010, p. 31-83.

SANTOS, Douglas. **A reinvenção do espaço**. São Paulo: EdUNESP, 2002.

SUTTANA, Renato. **Uma poética do deslimite**: poema e imagem na obra de Manoel de Barros. Dourados: EdUFGD, 2009.

Filmografia

Só dez por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros. Direção e Roteiro: Pedro Cezar. Brasil: Petrobrás; Ancine, 2008.

Musicografia

"Pedaço de mim". Chico Buarque. Álbum "Chico Buarque". Brasil: Universal, 1978.

Sites consultados

ISSN: 1519-7816 vol. 14 nº 2 jul./dez. 2012 páginas: 161 - 182

"Akaki Akakievitch", personagem principal de "O Capote", de Gógol. http://ceusemfronteiras.blogspot.com/2009/03/akaki-akakievitch-e-makar-dievutchkin.html (acessado em 25/06/2011).

"Desespaço", de Helena C. de Araújo. http://www.geocities.ws/lennadearaujo/desespaco.html (acessado em 04/01/2012).

"Half-A-Room", de Yoko Ono (1967). http://nigros.wordpress.com/2010/11/15/yoko-ono/ (acessado em 20/06/2011).